

polemiche

Una novità libraria e alcune considerazioni di metodo

Roberto Alonge

Non posso negarlo: molte cose mi dividono dalla collega Annamaria Cascetta. Di pubblicazione in pubblicazione la Cascetta si è rivelata in questi ultimi anni portatrice di istanze che mi sembrano (a torto o a ragione) alquanto discutibili. Penso, prima di tutto, a un certo suo approccio *fondamentalista*, che riconduce l'autore entro una gabbia *ideologica*, la quale finisce per risultare sterile dal punto di vista ermeneutico (è il caso del suo Beckett, su cui rimando al mio intervento *Il Beckett cattolico dell'Università Cattolica*, comparso sulla nostra rivista online "Turin DAMS Review"); ma mi riferisco anche (e soprattutto) a un suo troppo disinvolto *approccio libero*, pronto ad affrontare drammaturghi che non sono stati oggetto di lunga e sofferta indagine specialistica (è il caso del suo più recente Pirandello, su cui si vedano – sempre in "Turin DAMS Review" – le mie pagine *Canonici e cannonici*).

Veniamo ora al volume *La tragedia nel teatro del Novecento* (Laterza, Roma-Bari 2009), appena uscito. La cosa che colpisce di più (e, a prima vista, *positivamente*) è l'ampiezza delle citazioni in originale: francese, inglese, tedesco, persino dano-norvegese, cioè la lingua in cui scriveva Ibsen (più di tre pagine, fitte di note, in dano-norvegese!). Bene, benissimo. La Cascetta insegna alla Cattolica di Milano una disciplina che si intitola *Drammaturgia*, e scrive un libro costruito su una serie di letture di testi (Ibsen, Claudel, O'Neill, Brecht, Camus, Beckett ecc.): ci sarà *un corpo a corpo con i testi*, e non può non avvenire che citando in lingua (sia pure con l'originale in nota, a fondo libro, per non scoraggiare troppo l'acquirente di libri...). Ma il problema è conoscere a fondo tutte quelle lingue. Prendiamo il francese; ecco il plurale *clichées* di p. 35 (al posto di *clichés*), che non sembra una svista isolata, essendo ripetuto tale e quale anche a p. III, dove compare invece un corretto singolare *cliché*: come dire che, forse, si crede – a torto – che il termine sia sostantivo femminile, cui si debba aggiungere pertanto anche una *e*, per fare il plurale. Le cose si fanno più difficili ovviamente con la lingua di Ibsen, come risulta – esaminando il capitolo dedicato a *Spettri* – dal confronto fra il testo (in traduzione

polemiche

143

Il castello di Elsinore • 61/2010 • pp. 143-160

italiana) e le corrispondenti note (che dovrebbero riportare il corrispettivo in originale). Qualche volta l'originale in nota non c'è (vedi note 16 e 32). Altre volte manca il primo segmento della citazione (vedi n. 28, in cui manca l'originale del corrispondente di «E poi l'immoralità di un simile legame! Per soldi!») oppure l'originale non corrisponde alla traduzione (vedi n. 42 che riporta «Men mit [...]» mentre dovrebbe essere «Ja, men mit [...]»; o ancora la n. 15 che riporta «Nej; ved De [...]» mentre avrebbe dovuto riportare «ved De [...]»). Altre volte ancora l'originale inverte i segmenti (alla n. 25 la didascalia è collocata dopo la prima frase di Osvald, mentre invece dovrebbe stare dopo la terza frase di Osvald). Poi, ovviamente, ci sono gli errori di trascrizione: *gå* invece di *går*, *urolingom* invece di *uroilig om*, e così via. Ma basta così; certo, però, non si capisce su che base, allora, la Cascetta si impanchi a dichiarare solennemente che «una traduzione francese di grande rigore ed efficacia» (p. 152) è quella di Régis Boyer edita qualche anno fa. Personalmente ho recensito (sempre in “Turin DAMS Review”) in modo passabilmente gentile il lavoro di Boyer (*Ibsen nella Pléiade di Gallimard*), e ho anche difeso lo studioso quando è stato attaccato in maniera troppo violenta (*I francesi, sì, che picchian duro*), ma non mi sono sfuggiti gli errori e anche gli svarioni grossolani di Boyer. Non li ho citati, in quella mia recensione, *per amor di patria (ibseniana)*, ma, certo, che Hedda dica (all'inizio del secondo atto) che si è annoiata perché non ha incontrato una persona della sua cerchia sociale nell'arco di una «mezza giornata» (*demi-journée*), mentre invece si tratta di «mezzo anno», è una bella *cantonata*, per non dire di intere battute e didascalie che a Boyer capita di saltare...

Qualcosa di analogo avviene per il metodo delle *concordanze*, cui la Cascetta si abbandona. Al punto di dire sempre *Konkordans*, anziché *Concordanze*, o di precisare che la tale ricorrenza compare «nel primo volume» (p. 151, n. 3) o «nel quarto volume» (p. 154, n. 27) dei 6 volumi delle *Concordanze* ibseniane, che è come se io dicessi che “abecedario” compare nel primo volume e “distratto”, invece, nel quarto volume del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* del Battaglia: una precisazione pleonastica. In verità, questo metodo delle *concordanze* è poi applicato dalla Cascetta solo un paio di volte, e uno dei due casi proprio non *ci azzecca*, direbbe Di Pietro. Scrive infatti la Cascetta che «penge» (“denaro” o “soldi”) è presente 14 volte in *Spettri* (e questo le sembra una cosa particolarmente significativa), ma non si accorge che lo stesso termine ritorna 37 volte in *Una casa di bambola*, cioè quasi tre volte di più. In *Una casa di bambola*, effettivamente, il denaro gioca un ruolo centrale: il denaro che Nora ha preso a prestito, facendo una firma falsa, per salvare la vita del marito; il denaro che correrà più dovizioso in casa Helmer dal 1° gennaio, con il nuovo incarico di Torvald, diventato direttore di banca; il denaro dello stipendio miserabile di umile impiegata che si attende l'amica Kristina, vedova e disoccupata. Ma in *Spettri*? *Spettri* non è una storia di denaro, se non per la figura marginale del falegname Engstrand, che cerca soldi per mettere su il suo bordello per marinai di alto bordo, capitani e timonieri. In realtà la Cascetta – innamoratasi dell'idea che il denaro sia un motivo centrale di *Spettri* – si azzarda a sostenere che sia Manders che Helene hanno a che fare con il tema del denaro. Scri-

ve che Manders ha «in comune» con Engstrand «l'attrazione per il denaro» (p. 31), ma si tratta di una svista. Manders è certamente un uomo di potere, che si compiace di stare in molti consigli di amministrazione (quando parla a Helene: «Ma deve credermi, non è stato facile liberarmi. Tutte quelle benedette commissioni e comitati di gestione, di cui faccio parte →»), ma è interessato al prestigio, al riconoscimento sociale, non necessariamente al vile denaro. Come peraltro sempre nei personaggi ibseniani di potere. A onor del vero, la Cascetta, almeno inizialmente, non insiste troppo, si limita a una allusione timida, a una strizzatina d'occhi, dicendo che Manders «ha la sua nicchia di sicurezza nel denaro ben gestito, nelle istituzioni che lo assorbono completamente» (p. 29). Poi però ci ripensa, prende coraggio, e scrive:

C'è del comico e persino una vena macchiettistica nella sua falsa coscienza di fronte al denaro, come nella indignazione subito seguita dalla curiosità di sapere quanto ha guadagnato [meglio *abbia guadagnato*, N.d.R.] Engstrand dal matrimonio con la sedotta serva di casa Alving (p. 29).

Basta leggerlo, però, il passo in questione, per capire quanto la citazione sia pretestuosa (qui e sempre cito dalla traduzione Alonge/Perrelli, ma la Cascetta – qui e sempre – può leggere la traduzione di Boyer, che forse le piace di più):

PASTORE MANDERS. [...] E poi l'immoralità di una simile unione! Per soldi –! Quant'era la cifra, a disposizione della ragazza?

SIGNORA ALVING. Trecento talleri.

PASTORE MANDERS. Sì, pensi, – per trecento miseri talleri contrarre il matrimonio con una donna caduta!

È del tutto manifesto che non c'è alcuna malevola «curiosità» nel domandare l'entità della cifra. Anzi! La conoscenza della cifra serve al buon pastore per ribadire *il moralistico rifiuto del denaro* da parte del pastore! Meno che mai si possono trarre da citazioni di questo genere prove a sostegno di una sua (fantasiosa) «attrazione per il denaro». In ogni caso la Cascetta dovrebbe convenire che le *concordanze* sono dei *registri numerici*, su cui occorre ragionare. I dati sono dati, ovviamente, ma gli statistici *lavorano* i dati grezzi, li rielaborano. La Cascetta si ferma al fatto che «penge» ritorna 14 volte, ma non distingue *quante volte chi*; forse non coglie che di queste 14 ricorrenze, a Manders ne toccano solo 3 (1 a Osvald, 2 alla signora Alving, 3 a Regine, e ben 5 a Engstrand), e tutte (le 3 di Manders) remano in direzione opposta alla interpretazione della nostra studiosa, come dimostra il brano sopra riportato (che pure è quello *più significativo*). Certo, il maggior numero di ricorrenze spetta a Engstrand, il proletario, tutto proteso a cercar di rimediare al proprio destino disgraziato, foss'anche con qualche *escamotage* criminale. Ma Engstrand non è il protagonista di *Spettri*.

Per non dire (ed è la cosa che più importa) che le *concordanze* sono poi, alla fin fine, dei puri supporti matematico-scientifici, che richiedono (ed esigono!) l'inte-

grazione di una *finesse* ermeneutica. E cade a proposito, a questo punto, il secondo (e ultimo) esempio di concordanza portato avanti dalla Cascetta: «angst» (“angoscia”, “angosciato”), 13 ricorrenze (fra sostantivo e aggettivo). Qui siamo effettivamente a un nervo autentico del dramma, ma non – come crede ingenuamente la Cascetta – perché 13 sia un numero *alto*, in sé e per sé. Il 14 di «penge» non significa nulla (non foss’altro rispetto al 37 di *Una casa di bambola*), ma il 13 di «angst» è interessante perché effettivamente – fra tutti i drammi di Ibsen – è *Spettri* ad avere la maggior frequenza del termine. Il punto, però, è che *di qui occorre cominciare l’analisi*, e non fermarsi a questo. Fotografare i dati statistici è condizione indispensabile ma non sufficiente. È a partire dalla *fotografia* che occorre scavare il testo, cioè smontarlo e rimontarlo, tirar fuori le citazioni, giocarle in opposizione o di sponda, a seconda dei casi. Ma è proprio ciò che manca al discorso critico della Cascetta, che si limita ad alcuni accenni generici, a cavallo tra fondo p. 27 e inizio p. 28. Come dire che questo benedetto metodo delle *concordanze* (su cui personalmente ho sofferto vent’anni, «per imparare dua *hac*», come direbbe Messer Nicia), si riduce – per la Cascetta – a qualche lustrino e qualche *paillettes* con cui infiorare graziosamente la superficie del suo discorrere.

Il problema insomma sta tutto nel metodo critico che non ci appare stringente, dal momento che è chiara la difficoltà a intendere anche il *plot*. A proposito di *Spettri* la Cascetta mostra infatti di non cogliere le pieghe precise dello sviluppo narrativo. Scrive che si determina «un corso diverso da quello che gli Alving avevano previsto e programmato e i cui artefici profittatori sono il falegname Engstrand, la serva-figliastra Regine e il pastore Manders» (p. 22). Ohibò, *profittatori*? Ma questo è un altro film! Da dove si ricava questa sorta di *complicità* Engstrand-Regine-Manders? Non è una svista, perché nella stessa pagina la Cascetta insiste: «Il convitto commemorativo brucia. Engstrand, complici, di fatto, seppure non esplicitamente, Manders e Regine, edificherà un equivoco ostello per i marinai» (p. 22). E ancora, molto più avanti, ecco Engstrand operare sinistramente «per legare con un doppio filo invisibile al suo losco piano del bordello del porto sia Regine che lo stesso Manders» (p. 36). Sì, certo, bruciato il convitto, Manders userà i soldi resisi così disponibili (e che avrebbero dovuto servire per le spese di manutenzione del convitto) per finanziare la casa del marinaio di Engstrand. Perché Engstrand si assume la colpa dell’incendio, scaricando il pastore di ogni responsabilità (in realtà il colpevole è proprio Engstrand ma il pastore è stato raggirato). Ma quello di Manders non si può configurare certo – per questo – quale *concorso esterno nella attività criminale* di Engstrand, come vorrebbe la Cascetta. E, in ogni caso, almeno Regine non c’entra proprio per nulla con il progetto del patrigno. La Cascetta, invece, è assolutamente convinta e martella a ogni pagina: «[...] all’asilo-bordello per marinai nella strada del porto, gestito dall’ambiguo e rozzo Engstrand e da una figlia naturale che il ciambellano ha avuto da una serva di casa [cioè Regine], una figlia destinata a perdersi» (p. 23). Ma dove sta scritto che Regine *co-gestisce il bordello* del patrigno? E dove sta scritto che sia «destinata a perdersi»? Certo, trattandosi di una ragazza attraente, Engstrand la vorrebbe volentieri inserire nella sua

bottega, ma la fanciulla è abile ed astuta, e gioca almeno su due tavoli (se non su tre). Inizialmente punta a farsi sposare dal signorino Osvald, ma accetterebbe anche di fare la serva-padrone in casa del pastore Manders (e questo risulta sin dal primo atto, dialogo Regine-Manders). Alla fine le possibilità si sono ridotte, ma la ragazza non si dà per vinta. Meglio citare. Finale di dramma, quando Regine sbatte la porta e se ne va:

REGINE. [...] Posso chiedere alla signora se il pastore Manders è al corrente di questa mia cosa?

SIGNORA ALVING. Il pastore Manders sa tutto.

REGINE (*intenta a serrarsi lo scialle*). Be', vedrò di prendere il battello il più presto possibile. Il pastore è anche così gentile che ci si mette d'accordo; e mi pare che spetti pure a me un po' di quel denaro, come a lui – quell'orrendo falegname.

SIGNORA ALVING. Certo che l'avrai, Regine.

[...]

SIGNORA ALVING. E se hai bisogno di una casa, Regine, torna da me.

REGINE. No, tante grazie, signora. Il pastore Manders avrà cura di me, lui. E dovesse andarmi proprio storta, lo conosco un posto, dove mi sentirei a casa.

SIGNORA ALVING. Dove?

REGINE. Al convitto del Ciambellano Alving.

SIGNORA ALVING. Regine, – ora vedo, – tu ti perdi!

REGINE. Oh uff! *Adieu.* (*Saluta ed esce dall'anticamera.*)

È lampante che Regine diffida di Engstrand (che apostrofa quale «orrendo falegname») e spera che il pastore le trovi un marito adeguato (che era poi l'ipotesi intorno a cui ragionavano Manders e la signora Alving all'inizio del secondo atto). Oltretutto, Regine potrà contare su un buon capitale, a mo' di dote, che chiede con determinazione proletaria alla padrona di casa, e che la padrona di casa generosamente darà. Solo in ultima istanza, se tutto dovesse andare *proprio storto*, se proprio non riuscirà a farsi sposare da qualche gonzo, certo, a quel punto, andrà a vendersi nel bordello del patrigno, ma proprio e soltanto come soluzione ultima ed estrema. Insomma, un discorso articolato, sfumato. La Cascetta, invece, non fa attenzione alla sinuosità del dialogo, salta i passaggi e le gradazioni, e arriva sbrigativamente alla conclusione che *co-gestirà il bordello*. Non lascia alla povera Regine nemmeno un 20% di possibilità di sfuggire alla prostituzione. Abbiamo appena letto, a p. 23: «una figlia destinata a perdersi». E più avanti, di nuovo, implacabile: «Il suo destino sarà un calco, peggiorato, di quello di sua madre» (p. 32).

Ma anche su dettagli minuti la Cascetta mostra di non padroneggiare l'intreccio. Parla di «coppa che mescola il vino bianco e nero» (p. 36), ma si fa fatica a intendere. Forse la Cascetta (non troppo esperta in vini...) dice vino «nero» per dire vino «rosso». In effetti, in finale di primo atto Regine chiede se deve servire in tavola «Porto bianco o rosso», e Osvald risponde «tutt'e due», ma non sicuramente *in un unico bicchiere* (non «coppa», comunque, bensì «bicchiere»). Ma cito più distesamente:

Abile è l'inserimento di qualche "incongruenza" che il lettore e/o lo spettatore attento, tenuto sulla corda, aspetta di vedere spiegata: Regine infarcisce di battute in francese il suo dialogo con Engstrand. Com'è che una serva ha tante pretese? Cosa non quadra? Perché quella sproporzionata reazione della signora Alving all'idea che Regine possa andare con Engstrand? Non è forse suo padre? (p. 36).

Mi spiace per la Cascetta, ma non ci sono affatto «incongruenze», né vere né finte. Regine esibisce il suo francese (che non è però *millantato credito linguistico...*) per la semplice ragione che si è messa a studiarlo da due anni, pensando alla vecchia promessa di Osvald di portarsela con lui a Parigi (lo dice Osvald nel secondo atto alla madre, e risparmiò la citazione). La reazione della signora Alving – alla idea che Regine torni a vivere in città, in casa del patrigno – non è affatto «sproporzionata», perché Engstrand non è il padre, è un losco figuro, ubriaccone molesto, costruttore di bordelli, e non ci metterebbe un attimo a portarsi a letto la povera fanciulla. Forse la Cascetta si è *distratta* un attimo e ha dimenticato la trama; scrive infatti – con sorpresa (*sua*, ma anche *nostra*) – «Non è forse suo padre?». No, *non è suo padre*, giustappunto!

Non va meglio quando si passa allo scandaglio del personaggio, e soprattutto quando la scrittura si fa più ambigua. Mi riferisco prima di tutto all'infelice ritratto che della signora Alving emerge dalle pagine della Cascetta, secondo cui la perfida consorte

ha mortificato, e alla fine se lo rimprovera, la gioia di vivere del giovane brillante marito, ma ne ha difeso tenacemente le sostanze, assecondandolo nei suoi disordini privati, in fondo per dominarlo e di fatto sostituirlo nella gestione e nell'incremento degli affari. Ha taciuto. Ha coperto. Quali che fossero i suoi motivi si è resa colpevole (p. 29).

Mi sembra molto ingeneroso e crudele verso una donna che ha molto sofferto. Affermare che Helene abbia assecondato i disordini privati del marito rivela – mi permetto di dire – una autentica insensibilità al dolore della sventurata signora, che ha soltanto sbevazzato un po' con il coniuge perché questi non andasse fuori di casa a sbevazzare con donnacce e a dare scandalo. Basta sentirla – la signora Alving – come parla al pastore:

Ho sopportato molto in questa casa. Per tenerlo qui la sera – e la notte ho dovuto farmi compagna dei suoi reconditi festini su in camera. Là ho dovuto stare a quattrocchi con lui, ho dovuto brindare e bere con lui, ascoltare le sue chiacchiere impudiche e senza senso, ho dovuto combattere a colpi di pugni per trascinarlo a letto –.

Eguale opinabile è il commento malevolo della Cascetta rispetto alla dimensione economico-lavorativa. Per Helene il lavoro è stato solo e soltanto un modo per non pensare troppo alla sua infelicità coniugale, come dice peraltro lei stessa, al pastore:

Non ce l'avrei fatta mai, se non avessi avuto il mio lavoro. Già, perché posso dirlo, io ho lavorato! Tutto questo ampliamento dei beni, tutte le miglierie, tutti gli adeguamenti proficui, per cui Alving è stato lodato ed è famoso, – crede che lui ne fosse capace?

Parimenti erroneo il ragionamento intorno alla «gioia di vivere» (che la Cascetta prende per buona). Per metà dramma Helene ripete (al pastore) che il marito era un farabutto. Ma quando sente l'amato figliuolo discettare della «gioia di vivere», Helene ha una sorta di improvvisa e in-credibile epifania. Dice che ha capito, che anche suo marito aveva quella «gioia di vivere», che lei – la moglie – ha represso con la sua educazione un po' troppo repressa e repressiva. Con questo improvviso rovesciamento di carte, il capitano Alving diventa miracolosamente una vittima, anziché un carnefice. In realtà si tratta di una bufala, messa chiaramente in luce – in quanto bufala – dallo spettacolo del 2004 di Massimo Castri (per il quale mi permetto di rimandare al mio intervento, *"Spettri", due immagini e qualche considerazione a volo d'uccello*, in *"Il castello di Elsinore"*, 55, 2007, pp. 71-75). In realtà la signora Alving pensa sempre male del marito cattivello, prima e dopo, ma mente sapendo di mentire, al fine di salvare capra e cavoli: vuole dire la verità al figlio (per impedirgli il legame incestuoso con Regine), ma vuole – al tempo stesso – conservare la buona memoria paterna agli occhi del figlio. La «gioia di vivere» è l'*escamotage* che consente la quadratura del cerchio.

Certo, la mia (e quella di Castri) sono interpretazioni materialistiche (per la mia, rinvio alle note del volume – a mia cura – Ibsen, *Drammi moderni*, Rizzoli/BUR, Milano 2009), ma già lo spiritualista (cattolico) Silvio D'Amico era arrivato sostanzialmente alle stesse conclusioni, sin dal 1922, là dove scriveva:

Osvaldo confessa alla madre che egli troverebbe l'oblio, la felicità e (s'illude) la sanità nell'amore di Regine: ma Elena, che poco prima ha sostenuto col pastore la legittimità d'un tale amore, davanti a lui lo condanna inorridita. Osvaldo grida alla madre il suo disprezzo pel padre morto: ed ella, che pure in cuor suo disprezza il morto ben di più, insorge, reagisce, lo difende.

Sia pure in modo non troppo motivato, D'Amico capisce che c'è una natura doppia nella signora Alving, ci sono spinte e contropinte. Helene Alving difende – in pura linea teorica – l'idea di una unione fra Osvald e Regine, ma poi, quando questa si profila concretamente all'orizzonte, la respinge con disgusto. Ma più pertinente – per noi – e più preziosa, l'altra osservazione, circa la sua difesa d'ufficio del marito. Come dire che D'Amico intuisce ciò che la Cascetta proprio non riesce a sospettare: che la palinodia della vedova inconsolabile non è del tutto sincera. Ma su tutto questo nodo rimando al mio articolo *"Spettri"/Duse. Questioni di metodo*, in *"Il castello di Elsinore"*, 59, 2009, p. 66.

Similmente inaccettabile il ritratto di Osvald, che – a parere della Cascetta – «acquista la fisionomia della vittima innocente, un Cristo sofferente cui la signora Alving asciuga l'acqua e il sudore dal volto, come la Veronica» (p. 37). Può darsi che io esageri nella mia lettura di un Osvald puttaniere incallito – che si è beccato

la sifilide non già per eredità paterna (la quale però, curiosamente, avrebbe risparmiato Regine, come notò ai suoi tempi Joyce), bensì per i suoi commerci sessuali con modelle parigine – ma pure uno studioso cattolico serio come Mario Apollonio (che lavorava sui testi originali) non faceva troppi sconti al personaggio. Basta ripensare a certe sue frasi taglienti: «allungando intanto le mani, ebro, alla ragazza di casa, Regine [...] obbedisce anche egli alla voce del sangue paterno avvelenato» (Mario Apollonio, *Ibsen*, Morcelliana, Brescia 1944, p. 139).

* * *

Mi sono dilungato su *Spettri* perché si tratta di un mio cavallo di battaglia, su cui lavoro da quasi trent'anni, ma la riprova delle mie osservazioni può essere fatta rapidamente esaminando qualche altro capitolo. Apriamo quello dedicato a *Madre Courage*, e ritroviamo, *in primis*, proprio la stessa imprecisione nel leggere il testo. Così è scritto dello stesso personaggio, che ha fatto un brutto incontro: a p. 83 «Kattrin torna violata e ferita», ma a p. 92 la stessa Kattrin «forse è violentata, certo violata». Resta il dubbio: ma è stata violentata o non è stata violentata? E cosa intende la Cascetta distinguendo «violentata» da «violata»? Ma vediamo un altro punto:

Al cuoco arriva la notizia di aver ereditato l'osteria della madre morta. Courage rifiuta la proposta di seguirlo, che escluderebbe Kattrin, muta e ormai sfigurata. E poi, fra l'affare del carro e l'affare dell'osteria, meglio scegliere la vecchia strada: il carro (p. 84).

La madre la [Kattrin] riacciuffa. Nessun cedimento al sentimento e solita ostentazione di cinismo: l'ha fatto non per debolezza affettiva, ma per il carro. Si mettono alle stanghe e si allontanano. [...] Il cuoco guarda sbalordito [...] e se ne va nella direzione opposta (p. 85).

Anche lei ha il suo breve trasporto d'amore per il cuoco che le ha lasciato la pipa che fuma, ma la scorza è stata bene allenata a diventare impermeabile e il cinismo e lo spirito mercantile prevalgono (p. 91).

Che dire? La Cascetta ama ripetere i concetti (e anche gli elementi del *plot*), ma va bene lo stesso, *repetita iuvant*. Curioso che dalla prima citazione non si capisca (se uno non conosce già il testo) perché seguire il cuoco voglia dire *escludere Kattrin*, ma pazienza, non è questo il maggior danno. Il problema è che Brecht ci offre una scena estremamente articolata, in qualche modo persino *delicata*, che invece viene interpretata riduttivamente dalla Cascetta come la testimonianza di un ruvido cinismo di Madre Courage, la quale, «fra l'affare del carro e l'affare dell'osteria», si atterrebbe alla «vecchia strada: il carro». Non è affatto così. Basta aprire il dramma di Brecht, nono quadro, allorché il Cuoco propone a Madre Courage di andarsene a vivere insieme a Utrecht, dove lui ha ereditato l'osteria materna. Il Cuoco non vuole però avere tra i piedi Kattrin, muta, e sfigurata da una cicatrice a seguito della violenza subita. Dico che è una scena *delicata*, perché montata con

tutti gli ingredienti del vecchio teatro *aristotelico*: Courage che inizialmente prospetta alla figlia il loro radioso futuro a Utrecht; il Cuoco che la interrompe («Anna, vorrei dirti una cosa a quattr'occhi»), per porre il suo *aut-aut* (a Utrecht ma senza Katrin); Courage che rispedisce Katrin nel carro, la quale però di tanto in tanto tira fuori la testa per origliare; Courage che ripetutamente impone al Cuoco di parlare sottovoce, per timore che Katrin ascolti («Non parlar così forte! [...] Ti dico di non parlar così forte»); Courage che rifiuta di abbandonare la figlia («Non ho bisogno di pensarci. Qui non la lascio»); Katrin che tenta pateticamente la fuga, dopo aver collocato su una ruota del carro una sottana della madre e un paio di vecchi calzoncini del cuoco, una sorta di sberleffo alla coppia coniugale che andrà a formarsi grazie al suo sacrificio. In chiusura di quadro, le due donne sono rimaste sole, e la madre parla alla figlia:

Avevi ascoltato? Gli ho detto che non se ne parla neanche di Utrecht e della sua sudicia osteria. [...] Non credere che l'abbia piantato per te. C'era il carro. Io, il carro non lo lascio, ci sono abituata, tu non c'entri, è per via del carro. Noi ce ne andiamo in un'altra direzione, e la roba del cuoco gliela mettiamo qui per terra, che se la trovi lui, quello scemo. (*Sale sul carro e getta giù altra roba, accanto ai calzoncini*) Ecco, quello là è bell'e fuori dalla nostra azienda, e un altro non ce lo voglio più. Ora tiriamo avanti noi due. Anche quest'inverno passerà, come tutti gli altri. Tira, può darsi che cominci a nevicare. *Si mettono alle stanghe del carro, lo girano e si allontanano. Quando il cuoco torna, guarda sbalordito i suoi panni.*

C'è una asprezza dolente, nella battuta di Madre Courage, ma che non nasconde affatto il senso profondo della *rinuncia* che ella ha realizzato per la figlia, e che invece la Cascetta non coglie, guardando solo all'ultima battuta del personaggio, e prendendola per buona, ingenuamente.

E la stessa *insensibilità*, la stessa sterilità ermeneutica anche riguardo all'altro grande personaggio femminile di Brecht, Katrin. Di lei la Cascetta dice una serie di cose ovvie, il suo sentimento materno: «[Madre Courage] tiene a freno la pietà e l'istinto di protezione materna di Katrin» che ha «il suo angolino di tenerezza a cullare il bambino poco prima salvato (scena v)» (p. 83). Giusto ma, appunto, *ovvio*. Da questo dato bisogna partire, per rileggere il testo, per comprendere il senso dei mutamenti. Perché Katrin – la figlia di una madre tanto cinica –, alla fine, compie il gesto eroico di salire sul tetto e suonare il tamburo? Per salvare la città che sta per essere assaltata e massacrata dall'esercito cattolico, certo, ma c'è un nesso fra quel gesto e la personalità di Katrin? La Cascetta non vede nesso. Scrive infatti: «Ai contadini non resta che collaborare e pregare. Ma Katrin cambia rotta: non preghiere, ma un gesto rischioso ed efficace. Sale sul tetto [...], ritira la scala e si mette a suonare all'impazzata, per svegliare e avvertire la città che dorme» (p. 85). Tutto giusto, ma anche *tutto poco*. Perché Katrin *cambia rotta*? Perché non più preghiere ma prassi? Ha avuto una epifania marxiana, la buona Katrin? Ha visto il faccione di Carlo Marx che l'ha improvvisamente illuminato? Bertolt Brecht era un marxista ruvido e un po' maschilista (e spesso non ci risparmia qualche com-

mentino troppo *politicamente corretto*), ma aveva, comunque, una *sensibilità femminile* che la Cascetta sottovaluta (ed è questa che riscatta la scrittura del drammaturgo tedesco).

Rileggiamo il testo, quadro undicesimo. L'esercito cattolico intende assalire la città che dorme, ma il Giovane Contadino deve rivelare il percorso che conduce in città. Dapprima il ragazzo dichiara che non collabora con i cattolici, nemmeno se lo uccidono, ma i soldati minacciano di ammazzare prima di tutto le mucche e il bue, e questo convince la famigliola a collaborare. I soldati se ne vanno con il giovane che deve indicare loro la strada per arrivare alla città. Segue una sequenza commovente. Stanno tutti in ginocchio, a pregare, compresa Katrin:

CONTADINA (*a Katrin*). Prega, povera bestiolina, prega! Non possiamo far nulla per fermare il sangue che sta per scorrere. Anche se non puoi parlare, puoi pregare. Se nessun altro ti sente, Lui ti sente. Ti aiuto io. (*Tutti si mettono in ginocchio. Katrin dietro ai contadini.*) Padre nostro che sei nei cieli, ascolta la nostra preghiera, non lasciare che la città muoia con tutti quelli che ci sono dentro e dormono e non sospettano di nulla. Sveglialli, fai che salgano sulle mura a vedere come quegli altri scendono verso di loro dalla collina con lance e cannoni, nella notte, attraverso i prati. (*Rivolta a Katrin*) Proteggi nostra madre e fai che la sentinella non dorma, ma si svegli invece, o sarà troppo tardi. Assisti anche nostro cognato, anche lui è là dentro, con quattro bimbi, non lasciarli morire, sono innocenti e non capiscono. (*A Katrin che si lamenta*) Uno non ha ancora due anni, il maggiore ne ha sette. (*Katrin si alza, sconvolta.*) Padre nostro, ascoltaci, solo tu puoi aiutarci, perché altrimenti periremo, siamo deboli e non abbiamo né lance né nulla e su di noi non possiamo contare e siamo nelle tue mani con le bestie nostre e la casa, e anche la città è tutta nelle tue mani, e il nemico è di fronte alle mura, con la sua forza grande. (*Katrin se ne è andata di nascosto verso il carro, ne ha tirato fuori qualcosa, l'ha messa sotto il grembiule ed è salita per la scala fin sul tetto.*) Pensa ai bambini, che sono in pericolo, soprattutto ai più piccoli, ai vecchi che non si possono muovere, e a tutte le creature.

CONTADINO. E rimettici i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori. Amen. *Seduta sul tetto, Katrin comincia a battere il tamburo, che ha tratto di sotto il grembiule.*

L'opzione eroica di Katrin – che battendo il tamburo spera di svegliare gli incauti cittadini – non nasce dalla preoccupazione per la sorte della madre, e tanto meno per quella dei generici abitanti della città. La scelta di Katrin non è *politica*, e non è nemmeno dettata dalla paura, come è stato scritto con assoluta insipienza da uno studioso francese. Il grafico delle didascalie dell'ampio brano testé riportato rivela puntualmente che è solo e unicamente il pensiero dei bambini, dei *bambini piccoli*, che sconvolge la ragazza e la scatena all'atto grandioso del sacrificio. È il suo spirito materno che la spinge all'azione. Lo confermerà Madre Courage, nell'ultimo quadro, nel congedarsi dai contadini: «Non avreste dovuto parlarle dei bambini e del cognato». Katrin ha un attimo di esitazione solo quando, per farla smettere, cominciano a sfasciare il carro: «Katrin leva mugoli lamentosi guardando disperatamente verso il carro. Ma continua a battere il tamburo».

Se Madre Courage non trae lezione alcuna da dodici anni di guerra, e alla fine

è esattamente come all'inizio, Katrin, al contrario, sperimenta una mutazione. Fino a metà della *pièce* crede alla madre che le promette un marito, ma l'aggressione che subisce nel sesto quadro le deturpa il viso, e lei comprende che le sarà ormai impossibile trovare una sistemazione coniugale, e dunque avere dei figli. Brecht drammaturgo non insiste su questo punto, ma Brecht regista coglie il legame fra l'episodio di *violenza patita* nel sesto quadro e questo episodio di *violenza respinta* nell'undicesimo quadro. Immagina che il tamburo stia appeso al carro «come un oggetto in vendita. È il tamburo che sua madre, anni addietro, aveva trovato fra le merci appena acquistate e che lei aveva conteso con tanto accanimento ai saccheggiatori lanzichenecchi da buscarsi quella deturpante ferita sopra l'occhio»¹. Quel tamburo le è costato caro; per difendere quel tamburo dai soldati predatori Katrin ha perso la gioia della maternità; ma grazie a quel tamburo riuscirà a svegliare la città addormentata e a salvare i tanti bambini che ci vivono. C'è persino una curiosa spia stilistica, quasi un lapsus, che conferma la centralità del tema della violenza in questo passaggio. Le note di regia precisano che Katrin tambureggia con le due bacchette «in tempo binario, scandito come la parola *Gewált* (violenza)»².

Ho cominciato dalla fine, perché nel quadro undicesimo c'è la grande *performance* di Katrin: dove domina incontrastata, anche perché è l'unico quadro – dei dodici – in cui Madre Courage non compaia mai, nemmeno nel finale. Ma Brecht imposta sin dall'inizio – appunto, con sottile *sensibilità femminile* – il grande tema della maternità. Katrin è uno straordinario e inedito *personaggio muto* perché si tratta di *una muta che parla*, che dice continuamente il suo amore materno, la sua irrefrenabile e frustrata vocazione alla maternità. Ci sono gesti clamorosi, come nel quinto quadro, quando Katrin si getta dentro una casa di contadini semidistrutta e pericolante per tirarne fuori un lattante piangente, terrorizzato dalla brutalità della guerra. Ma ci sono soprattutto tanti piccoli segni, che valgono a disegnare un profilo intenso di *madre degna*, in opposizione alla *madre indegna* rappresentata da Courage. Sin dal primo quadro è lei, e solo lei, che «salta giù dal carro e mugola rocamente» per avvertire la madre che il Reclutatore sta per portarsi via Eilif. Nella stesura originaria Brecht era più esplicito («Katrin la muta mugola rocamente perché si è accorta che han portato via Eilif»), ma è comunque attraverso il linguaggio del corpo che si esprime Katrin, con o senza didascalie (implicite o esplicite):

MADRE COURAGE. Subito, Katrin, subito. Il signor brigadiere mi sta pagando. (*Morde il mezzo fiorino*) Non mi fido di nessuna moneta. Sono stata scottata più di una volta, brigadiere. Ma questa è buona. E ora andiamo avanti. Dov'è Eilif?

SCHWEIZERKAS. Se n'è andato col reclutatore.

MADRE COURAGE (*tace, poi*). Che imbecille. (*A Katrin*) Lo so, non puoi parlare, non ne hai colpa.

1. B. Brecht, *Scritti teatrali*, tr. it., Einaudi, Torino 1975, vol. III, p. 193.

2. *Ibid.*

Da notare che l'ultima battuta di Madre Courage evidenzia il ruolo antagonistico di Kattrin quale *anti-madre*. La donna è consapevole della propria *ir-responsabilità* di fronte al grande senso di *responsabilità* dimostrata dalla figlia. Per questo – nell'allestimento del '49 – «non guarda in faccia la figlia, quando le mette la cinghia con la quale Eilif tirava il carro»³. In tutti gli snodi capitali, quelli in cui Madre Courage perde i propri figli, è sempre Kattrin a tentare disperatamente di salvare i fratelli, svolgendo una funzione vicariale rispetto alla *madre costantemente assente* (o *distratta* dai suoi affari economici). Nel terzo quadro la madre, al solito, è appena uscita, ed è Kattrin a inventare tutta una patetica pantomima per far intendere all'ingenuo Schweizerkas che è in pericolo e per cercare di trattenerlo. Kattrin svela addirittura una qualità premonitrice, percepisce le svolte del destino un attimo prima che si materializzino. Proprio alla fine di questo terzo quadro, è seduta accanto alla madre, a pulire i coltelli, in attesa che Yvette ritorni con l'esito finale della trattativa per salvare Schweizerkas. Ma ecco che «improvvisamente Kattrin scoppia in singhiozzi e corre dietro il carro». Ed è su questo movimento che sopraggiunge Yvette ad annunciare che non hanno accettato né i centoventi fiorini autorizzati da Madre Courage, né la cifra più alta di centocinquanta proposti da Yvette.

Ecco, è qualcosa del genere che un lettore si aspetta da un libro nuovo, che analizzi *Madre Courage*. Forse non necessariamente *queste cose*, ma comunque *qualcosa del genere*, qualcosa di nuovo, qualcosa di inedito. In fondo, un libro di analisi di testi drammaturgici è un libro sulla *finezza dello scrivere*, ma il critico, allora, non può *scrivere senza questa finezza* e, a nostro avviso, ancora, appare azzardata l'affermazione di un mirabolante (assai fumoso) *profetismo ibseniano*, che induce l'autrice a concludere:

E allora con la nostra sapienza del poi leggeremo il fuoco che annienta il convitto come l'intuizione simbolica di un disastro storico: quello in cui scomparirà l'Europa ottocentesca e il sole che nella sua demente fissazione Osvald ripete alla fine come un disco, sarà oscurato da guerre, genocidi e violenze culminanti nel grande "sole"* che brillerà su Hiroshima e Nagasaki dissolvendo un mondo e aprendo all'umanità, per la prima volta nella storia, la prospettiva tecnica dell'autodistruzione, della rinuncia al futuro (p. 34).

* Si sa che l'atomica è stata paragonata a un sole e che Nobel, scandinavo come Ibsen, inventa la dinamite nel 1867 e la balistite nel 1887, protagonisti dei conflitti mondiali.

Non ho esitato a citare anche la nota, per sottolineare l'arditezza del volo pindarico. Dal «Mamma, dammi il sole» di Osvald al sole di Hiroshima e Nagasaki, passando per dinamite e balistite: *cosa da smascellarsi per le risa*, per citare ancora la *Mandragola*. Peccato che il sole invocato da Osvald sia un simbolo di vita, mentre il *sole atomico* è simbolo di morte. Così come la dinamite di Nobel non ha niente a che fare con la scissione dell'atomo. In quanto a Ibsen e Nobel, entrambi scan-

3. *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1969, p. 273.

dinavi, d'accordo: ma perché no Greta Garbo o l'indimenticabile Anita Ekberg de *La dolce vita*, anche loro perfettamente scandinave, anzi, svedesi tutt'e due come Nobel?

* * *

Ma proviamo a procedere con un terzo *carotaggio*. Vediamo cosa succede a *trivellare* il libro in un altro capitolo, per esempio quello riservato a *Caligula* di Camus. Quattro paginette sugli antefatti (paragrafo 1, *Storia del testo e contesti*); poi ancora quattro paginette introduttive, con rapida informazione sul concetto di *assurdo* (paragrafo 2, *Il primo Caligula nel quadro di "les trois absurdes"*); 6 pagine di riassunto dell'opera secondo la prima versione del 1941, confrontata con alcune varianti della versione ultima del 1958 (paragrafo 3); ultime otto pagine sbriciolate in quattro magri paragrafi che tentano di mettere a fuoco il personaggio di Caligola, ma senza riuscire a superare il contenutismo proprio là dove la Cascetta dichiara di voler procedere all'illustrazione del «nichilismo» di Caligola, «prelevando le citazioni e i riferimenti al testo da entrambe le redazioni» (p. 112). Ogni testo ha, ovviamente, una sua precisa identità stilistica. La redazione originaria di *Caligula* del 1941 è altra cosa dalla redazione definitiva del 1958. Pescare le citazioni in modo indiscriminato ora dall'una ora dall'altra stesura significa rinnegare la specificità del discorso poetico, per praticare – appunto – quel contenutismo che rende difficile *leggere il testo*, che è poi sempre uno *scavare il testo*, per trovare quello che c'è sotto. Come dice Siro Ferrone, bisogna «sbranare e disintegrare il testo, per cercare quello che non si vede a prima vista». È in siffatto *sottotesto* che risiede, propriamente, *il segreto del testo*. In qualche caso *segreto anche all'autore*, che talvolta *scrive sotto dettatura*, e non sempre è perfettamente conscio di quello che scrive. A me sembra evidente cosa stia al livello profondo della scrittura (il desiderio, le pulsioni più perverse, le forze dell'eros e della violenza, la morte), ed è per questo che spesso *non si vede*, perché *non si vuole vedere*, per una forma di auto-censura, che rifugge dalle tematiche tabù. Nel caso di Camus, la linea di indagine è chiara, esplicitata dallo stesso autore in una annotazione che la Cascetta riproduce: «Caligula ou le sens de la mort» (p. 98). Ma di qui bisognerebbe avviare l'indagine, e non qui fermarsi, accontentandosi di registrare il dato. Manca, insomma, la determinazione a scandagliare il testo, ad affrontarlo in un serrato *corpo a corpo*. Lo si capisce già dal fatto – di per sé banale – che il testo è citato scarsamente: 19 rimandi in nota, su un totale di 58 note, un po' meno del 33% del totale. Ho sempre pensato che – affinché ci sia davvero *combattimento all'ultimo sangue* – il testo debba pretendere per sé almeno il 70% dei rimandi in nota. Il testo è come il corpo di chi ama: *ti vuole tutto per sé*. Se lo sbilanciamento è invece a favore di note *generaliste e generiche*, allora è palese (almeno per me, ma potrei anche fallare...) che siamo di fronte a una critica che attesta soltanto che lo studioso si è documentato, senza aprire una *pista interpretativa nuova* sotto gli occhi del lettore.

D'altra parte basta fare attenzione a certi tic espositivi per capire che alla Ca-

scetta non interessa *il corpo a corpo con il corpo del testo*: «Focalizziamo ora l'attenzione sui nuclei del tragico che emergono nel testo, premettendo una *breve* sintesi della vicenda» (p. 22); «si impone qui una *breve* introduzione a questa teoria» (p. 101); «Illustrerò *brevemente* questa via di Caligola» (p. 112). I corsivi sono nostri: «breve», «brevemente»: non c'è mai tempo per arrivare al cuore della scrittura. «L'analisi delle varianti» – fra prima e seconda redazione – «rivela il passaggio da una sottolineatura lirico-filosofica a una politico-filosofica» (p. 108). L'elemento resta puramente esterno. Si verifichi cosa osserva la Cascetta della sorella-amante Drusilla, riassumendo la scena undicesima del primo atto (nella redazione originaria del 1941):

Intanto solo a Cesonia parla del male e del disgusto che sente sulla sua pelle e nella sua bocca nella nostalgia di Drusilla, solo con lei delira nel rimpianto di certe sere, «certe sere come questa, davanti a questo cielo inondato dal chiarore tenue delle stelle, come resistere a tutto ciò che il mio amore ha di puro e di struggente?». Nella solitudine la paura monta. Ha bisogno di vittime e di una assoluta libertà. Cesonia lo aiuti: sia crudele e implacabile (p. 106).

Non si capisce bene perché «nella solitudine la paura monta», e tanto meno si capisce il «bisogno di vittime», ma pazienza. In ogni caso ci domandiamo: tutto qui, la scena I, 11? Personalmente non mi sono mai occupato di Camus, ma cosa vedo, se vado a leggere I, 11? Vedo Caligola che rievoca frammenti di discorsi di Drusilla assai suggestivi. Questi:

Elle me priait souvent de me taire. Ne réveille pas mes regrets. C'est si terrible d'aimer dans la honte. Oh! mon frère! Lorsque je vois mes compagnes se taire et devenir songeuses, lorsque je lis dans leurs yeux l'image secrète et tendre qu'elles caressent frarouchement, ah! je leur envie cet amour qu'elles taisent quand elles pourraient l'avouer! Mais elles referment leur bonheur pour le mieux préserver. Et moi je me tais à cause du malheur où mon amour me plonge. (*La voix de Caligule faiblit.*) Et pourtant, des soirs comme ce soir, devant ce ciel plein de l'huile brillante et douce des étoiles, comment ne pas défaillir devant ce que mon amour a de pur et de dévorant?

Per Svetonio, Caligola è un mostro (*monstrum*) che fa sesso – davanti a tutti – *con tutte le sue sorelle*⁴. Per Camus c'è *una sola sorella*, in un rapporto di intensa riservatezza, che ha qualcosa di *puro* e di *divorante* al tempo stesso (*dévorant* non è *struggente*, come scrive Cascetta, facendo sua una cattiva traduzione, ma *divorante*, *passionale*, *erotico*). Non c'è soltanto sesso, o trasgressivo piacere carnale, nell'incesto, che Caligola rivendica anche in una precisa dimensione *spirituale*. In ogni caso Camus indugia nella descrizione sottile di una sensibilità quasi *verginale* da parte di Drusilla, che ha rimorsi (*regrets*), che avverte la terribile condizione di *amare nella*

4. Molto accurato il saggio di Mario Seita, *Le fonti antiche del "Caligula" di Camus*, in "Il castello di Elsinore", 31, 1998, pp. 55-85, che la Cascetta avrebbe potuto citare.

vergogna (aimer dans la honte), che ha dunque la piena consapevolezza che l'incesto è l'incesto, cioè pratica infame. Delicatissimo è il confronto che Drusilla instaura con le sue coetanee: a loro il *bonheur*, a lei il *malheur*. Quelle, così discrete, tenaci nel conservare l'alone di segretezza intorno ai loro amori, che pure sono leciti, e che dunque potrebbero essere dichiarati, esplicitati; e lei, Drusilla, costretta al silenzio e alla clandestinità per un amore che è illecito, sostanzialmente osceno.

Ecco. Qualcosa di tutto questo – di questa morbida *poesia dell'incesto* – passa nel riassunto della Cascetta? Nulla di nulla. O meglio, no. Qualcosa passa... La notazione paesistica sul notturno inondato di stelle, che sigilla (temporaneamente) il ricordo di Caligola. Curioso (e sintomatico) paradosso: non *la poesia dell'incesto* ma *la poesia del paesaggio*... Anche la Cascetta chiude gli occhi per auto-censura, per non vedere il tabù. Vorrebbe raccontarci *le varianti* fra prima e seconda versione di *Caligula*, ma ci offre solo i dettagli, e non ci racconta ciò che è essenziale: che Camus ha costruito un fantasma di grande fascino. Drusilla è una sorta di anima gemella di Caligola, un suo *doppio*. La presenza di lei placa le angosce esistenziali dell'eroe, lenisce le sue paure. Sentiamolo infatti come parla a Cesonia, la quale – non per nulla –, dopo averlo ascoltato, si è messa improvvisamente a piangere:

Pur, Drusilla, pur comme les étoiles pures. Je t'aimais, Drusilla. Comme on aime la mer ou la nuit, avec un enfoncement qui a la lenteur et le désespoir des naufrages. Et chaque fois que je sombrais dans cet amour, je me fermais aux bruits du monde et à l'inférieur tourment de la haine. Ne me quitte pas, Drusilla. J'ai peur. J'ai peur de l'immense solitude des monstres. Ne te retire pas de moi. Oh! Cette douceur et ce dépassement.

Caligola vive con Drusilla in uno stato *fusionale*. L'unione dei corpi è prolungamento di una unione di anime. Non stupisce che lo stesso Caligola, a questo punto, si metta a piangere (abbia «des hoquets de larmes»). Camus ha chiaramente disegnato un profilo assai idealizzato del bizzarro imperatore romano. Ma – stranamente – proprio tutta questa scena è drasticamente azzerata nella versione definitiva. Per l'inverso, nell'edizione del 1958 il ricordo di Drusilla è scientemente *degradato*, attraverso una battuta di Cesonia («Mais enfin, qu'y a-t-il de changé? S'il est vrai que tu aimais Drusilla, tu l'aimais en même temps que moi et que beaucoup d'autres») che annulla sostanzialmente la *unicità* di Drusilla entro l'orizzonte erotico-sentimentale di Caligola⁵. S'intende che è del massimo interesse sforzarsi di comprendere il senso della scelta operata dal drammaturgo. Ma ci sarebbe bastato, per il momento, che la Cascetta ci avesse segnalato la *variante*.

S'intende che non è affatto facile, *leggere i testi*, e tanto più seguire le comples-

5. Dico "sostanzialmente" perché uno spunto simile è anche nell'edizione originaria del 1941. Sentiamo Caligola che rammemora come parlava a Drusilla: «Quand je mets ma main sur le corps d'une autre femme, c'est tout le regret de ta chair qui me monte aux lèvres. Et quand d'autres que toi s'appuient sur mon épaule, je les tuerais sans sourire à les voir faire les gestes d'une tendresse qui n'appartient qu'à toi». Ci sono, sì, *altre donne*, intorno a Caligola, ma per valorizzare meglio l'improponibile paragone con Drusilla. Per l'inverso, nella riscrittura del 1958, non solo *d'autres*, bensì *beaucoup d'autres*, e, in più, l'invasiva Cesonia, assai più discreta – come *amante ufficiale* – nell'edizione del 1941.

se dinamiche delle *varianti*. Ma non l'ha nemmeno ordinato il medico. Ci sono tanti di quei documenti da scoprire, da editare filologicamente, da commentare! Lavori preziosi, che richiedono metodo intelligenza disciplina pazienza zelo, ma non quell'arte della *divinazione* che deve avere il lettore di testi.

* * *

Qualche ultima osservazione, di carattere generale, al di là della verifica capillare su una serie di capitoli-campione fin qua condotta. Dico, prima di tutto, dell'impianto generale del libro, che mi sembra opinabile. Un libro intitolato *La tragedia nel teatro del Novecento* non può avere una Introduzione che cita solo gli studiosi del teatro greco, oppure Kierkegaard. E tutte le voci *novacentesche* che intorno al tragico hanno scritto? Non voglia farla lunga, ma almeno qualche personaggio illustre va ricordato: da Lukács a Jaspers a Gadamer, dallo Steiner di *Morte della tragedia* allo Szondi del *Saggio sul tragico*. Tutti nomi che mancano non solo all'Introduzione ma anche – più genericamente – all'Indice dei nomi. In quanto a Kierkegaard, va bene, ma è pur sempre pensatore dell'Ottocento, e se almeno la Cascetta avesse letto il recente studio di Perrelli (*Kierkegaard, Antigone e la costruzione del dramma moderno*, in AA.VV., *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di Roberto Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2008), forse ne avrebbe ricavato qualche profitto, anche solo di tipo bibliografico. Non c'è da stupirsi, a questo punto, che un libro consacrato al tragico del Novecento si apra con un primo capitolo che concerne un testo del 1881, quale è *Spettri*! Sarà ben vero che ci sono *secoli brevi* e *secoli lunghi*, ma secolo breve è proprio il Novecento, secondo Hobsbawm, che pure la Cascetta cita. Ma ammettiamo pure che Hobsbawm abbia torto, e che il Novecento sia, invece, *secolo lungo*: ma *quanto lungo*? Lungo tanto da risalire fino al 1881? È vero che Ibsen per molti aspetti è moderno, modernissimo, e dunque *novacentesco*. Sicuramente lo è l'Ibsen degli ultimi quattro drammi. Forse anche *Hedda Gabler* (1890) e persino *Rosmersholm* (1886), ma non *Spettri*, e non soltanto per una questione di data di composizione. C'è nel dramma tutta una patina (vero o falsa che sia, che Ibsen ci creda o se ne voglia fare beffe, poco importa) di *civiltà positivista*, che gira intorno al motivo della ereditarietà del male, le colpe dei padri che ricadono sui figli ecc. C'è – in una parola – lo spirito di Zola che aleggia, e resta dunque davvero difficile far cominciare da questo testo la storia della tragedia del Novecento.

Discutibile anche l'Appendice (più di quaranta pagine), che fornisce, per un verso, un elenco di messinscene dei testi esaminati, e, per un altro verso, la riproduzione di una serie di fotografie di spettacoli (anche non concernenti i testi esaminati). Il libro della Cascetta – nel bene o nel male – è un libro di drammaturgia, parla di testi, non dei suoi allestimenti, sicché l'Appendice appare *ornamentale*. In ogni caso sono frequenti gli spropositi. La traduzione di *Spettri* di Magris non è «Garzanti, Milano 1995» (come è scritto a p. 177) bensì «Garzanti, Milano 1976». Fra le traduzioni inglesi di *Spettri* la Cascetta raccomanda quella inglese di James

McFarlane per i tipi gloriosi della Oxford University Press. Evidentemente la Cascetta ignora le considerazioni fortemente limitatrici di quella traduzione che ho espresso in *Ibsen and Globalization*, in “North-West Passage”, 4, 2007, pp. 93-112. Di ogni messinscena si fornisce la «versione» (che vuol dire “traduzione”), ma per quanto riguarda la messinscena di *Spettri* del 1982 di Ronconi c'è scritto solo «versione italiana» (p. 184), e manca il nome del traduttore (fu lo stesso Ronconi). A proposito degli *Spettri* di Navello del 1985 è scritto: «Versione italiana basata su un saggio di R. Alonge» (p. 184). In realtà Navello utilizzò la traduzione di Anita Rho, per la banale ragione che la traduzione di Alonge compare solo nel 1987, commissionata da Branciaroli per il suo *Spettri* del 1987. A proposito di questi *Spettri* di Franco Branciaroli si cita l'attore «G. Fortebraccio» quale interprete di Manders (p. 184), ma la Cascetta non si è accorta che Branciaroli mise in campo *due attori* (e non uno), a dividersi il ruolo del personaggio: da un lato il Manders giovane innamorato di Helene Alving, e dall'altro lato il Manders di mezza età. Un'idea forse discutibile, ma non è questo il problema. In verità, sia il quaderno di sala che le recensioni della *prima* (per esempio quella di Guido Davico Bonino su “La Stampa” del 14 marzo 1987, che ho sotto gli occhi) registrano il nome di *due interpreti* (Franco Olivero e Dario Manera: chissà da dove spunta «G. Fortebraccio», forse dall'*Amleto* di Shakespeare...). Intanto, recita l'introduzione dell'Appendice: «Le fonti adoperate sono per lo più ritagli di giornale, comunicati-stampa, locandine e altro materiale d'archivio» (p. 177). Che dire poi della scelta di limitare la schedatura delle messinscene al 1999, tagliando fuori così gli *Spettri* di Massimo Castri del 2004, spettacolo memorabile, che rivoluziona la tradizione scenica vecchia di più di cent'anni? Il Novecento della Cascetta, da un lato, sborda disinvoltamente all'indietro, fino al 1881, ma dall'altro lato – chissà perché – non può sbordare fino al 2004. Intanto, per *Rwanda 94* e *Ruhe* (due *scritture sceniche* che stonano, accanto a tanti illustri capolavori, ma questo è un altro discorso) la documentazione arriva sino al 2008!

Serve poco, ancora, citare in nota i libri brechtiani di Molinari e Meldolesi senza utilizzarne la lezione. Molinari sottolinea giustamente che i numerosi effetti di straniamento «non riescono a cancellare la pietà che il personaggio suscita, nonostante le ripetute dichiarazioni in contrario di Brecht. Il dolore sovrasta, e la Courage della Weigel, come quella simile e opposta della Giehse, non è racchiudibile nella definizione di ‘piccolo borghese’ che Brecht vorrebbe appiccicarle». Analogamente Meldolesi riconosce coraggiosamente che «Madre Courage è un testo ambiguo» che «per il côté dei personaggi, tende al dramma sentimentale». Sono due contributi importanti, tesi a ridiscutere – in maniera problematica – il dogmatismo brechtiano dello *straniamento*. Cascetta invece resta fideisticamente convinta dell'«impianto non patetico dello stile epico» (p. 89), e della bontà delle soluzioni del *teatro epico* escogitate da Brecht, tali da garantire che «Madre Courage non paia una vittima, *mater dolorosa*; Kattrin una eroina o una santa –, che l'opera non scivoli nel patetico o nell'atmosfera» (p. 93). Pure qualche mio studio (no il capitolo de *Il teatro dei registi* dedicato a *Madre Courage*, sì i libri ibseniani) ha l'onore di essere citato, ma,

appunto, per mera *cortesía accademica*. Ammette infatti la Cascetta che nell'universo ibseniano «si svicola e si origlia, come giustamente nota Roberto Alonge» (p. 23), ma non ne ricava minimamente, allora, il dubbio che un *Osvald origliatore indiscreto* dei discorsi assai tenebrosi della madre con il pastore possa non essere propriamente l'immagine sacrificale «della vittima innocente, un Cristo sofferente» (p. 37).

Concludendo, devo ribadire che mi duole davvero che la Cascetta possa pensare a una mia aggressività *personale* nei suoi confronti. Il punto è che da anni, ormai, porto avanti una dura battaglia a favore del *corpo a corpo con il testo*. Cosa ben nota a tutti gli studiosi della nostra comunità⁶.

6. Per quanto concerne *Spettri* e *Madre Courage*, sono stato costretto (*et pour cause...*) a riprendere molte delle osservazioni che avevo già avanzato nel mio intervento *Gli arnesi del mestiere. L'etica della sofferenza e "vanitas vanitatum"*, in "Il castello di Elsinore", 60, 2009, pp. 137-143.